Aplauze

3/ 2025



FITS

Editor șef	Ion M. Tomuș
Editori	Diana Nechit
	Flavius Pănăzan
	Eliza Cioacă
	Loreta Popa
	Ionica Pașcanu
	Alba Stanciu
	Hanna Han
	Sorin-Dan Boldea
	Livia Stoica
	Sebastian Smarandache
	Alin Gîrbu
	Christa Anghel
	Iulia Radu
	Diana Baldovinescu
	Alexia Carson
	Adina Drăgan
	Ana Mîță
	Andreea Rotaru
	Ioana Soreanu
	Alexander Hartmann
	Daria Gheorghe
	Cristina Iordache
	Andreea Bichir
	Fiona Bunea
	Helga Czegenyi
	Bogdan Contea

Fotografi	Rareș Helici
	Dragoș Dumitru
	Sebastian Marcovici
	Nicolae Gligor
	Ovidiu Matiu
	Andrei Văleanu
	Mihail Nistor
	Diana Racz
	Robert Barlea
	Alexandra Micu
	Vlad Dumitru
	Laura Micu
DTP	Andrei Neagu



Robert Barlea













Aplauze

3/2025

Cronică

Moarte la teatrul de revistă. Autoironie cu paiete: despre camp, identitate și supraviețuire scenică	Diana Nechit	4
Când moartea vine pe neașteptate	Daria Gheorghe	6
Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte	Ionica Pașcanu	7
Atunci când emoțiile se transformă în furnici zburătoare	Cristina Iordache	8
Ziua furnicii zburătoare: Zumzăitul unei morți frumoase	Fiona Bunea	10
Delir în doi, trei, în câți vrei... delir în absurd	Livia Stoica	14
Cine își mai amintește de morți	Diana Baldovinescu	16
Flamenco Fusion. „Fuziunea”, o condiție a noului flamenco	Alba Stanciu	17
Un altfel de cinema	Alin Gîrbu	18
Libertate – Transa colectivă ca simbol al comuniunii	Sebastian Smarandache	19


Nicolae Gligor

Moarte la teatrul de revistă

Teatrul „de revistă”, variété-ul nu are cum să nu-mi trezească amintirea serilor în familie la mare, din copilărie, când „ieșirile” la grădinile de vară erau un must-see estival. Deși nu sunt o împătimită a genului, *Moarte la teatrul de revistă*, spectacolul semnat de Gabriel Sandu, pare să vorbească nu doar despre prezentul nostru, ci și despre teatrul însuși – despre constrângerile și iluziile lui, despre o ereditate nu doar culturală și ideologică, dar și umană. Toate aceste referințe la un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat sunt diluate într-un discurs autoreflexiv despre teatru, despre traumele care nu-și mai găsesc limbajul, codul de interpretare. Într-o cheie autoironică, pamfletară, dar și subversivă pe alocuri, spectacolul reușește o radiografie profund umană a tarelor și frământărilor instituționale și societale ale unei actualități care este departe de-aș fi găsit nordul.

Reprezentația, structurată caleidoscopic, este un amestec subtil și bine dozat de kitsch, critică socială, hituri pop, momente coregrafice intense, confesivitate, referințe din istoria teatrului de divertisment românesc (de la Constantin Tănase, la Stela Popescu) și un umor care lovește adesea în plex. Și totuși, nu e cinism aici, ci o formă de melancolie lucidă, nostalgică despre fragilitate, despre asumare, despre reconciliere. Formatul glossy, imprimat atât de vestimentația actorilor, de atitudine, de abundența de paiete, pene și accesorii lucioase, reface estetica camp din ce în ce mai prezentă în spectacolul contemporan. Deși este un concept folosit destul de des în discursul actual, definirea lui este destul de fluidă pentru că face trimiteri la realități extrem de subiective, se potrivește perfect reprezentației lui Gabriel Sandu și coregrafiei impecabile semnate de Andreea Gavriliu. Aparentei artificialități, superficialități cosmetizate, accesoriilor de show le sunt opuse un discurs cât se poate de serios, critic și reflexiv. Coagularea unor realități aparent disjuncte, a unor limbaje discrepante pe alocuri, redate în această cheie veselă, muzicală și coregrafică devine permisivă, acceptabilă și chiar acceptată: universul camp are și o componentă queer, iar când acest „produs de export” invadează scena teatrului românesc tradițional, rezultatul este o „ciocnire” de proporții, estetică, ideologică, dar și profund umană.

Realitatea unui teatru aflat în pragul colapsului, din lipsă de fonduri și de personal este invadată de o infuzie occidentală, progresistă, care încearcă să revitalizeze și să recupereze o lume aflată în declin: prin formula deja clasică a „teatrului în teatru”, un tânăr regizor venit de la Berlin și o suită de colaboratori dintre cei mai diferiți și mai extravaganți sunt chemați să salveze Instituția prin crearea unui spectacol de revistă contemporan. Aceștia se confruntă artistic ca pe un catwalk imaginar, sugerând un casting cât mai strălucitor, la limita exhibiționismului și a unei competitivități nu de puține ori toxice. Sau, pentru a folosi alți termeni, totul devine o confruntare între o viziune teatrală nouă, hiperconștientă estetic și formele vechi, desuete și obsolete ale unei tradiții conservatoare. Spiritul nou nu vine să dărâme, ci să salveze. Dar salvarea nu e niciodată inocentă. Ea presupune negociere, tensiune, spectacolul însuși devenind un ritual de trecere forțată între două culturi teatrale: cea a divertismentului instituționalizat și cea a experimentului identitar. Autoreflexiv, spectacolul polarizează tendințele și curentele de idei din societatea noastră contemporană, sesizabile la nivel micro și în lumea teatrului printr-un efect de oglindire caricaturală. Structura de caleidoscop permite regizorului să creeze momente distincte pentru fiecare interpret, scene care corespund și identifică o cauzalitate socială, ideologică sau traumatică. Sub masca unei ficționalizări cu caracter personal, se compune și se descompune întreaga spectrologie tematică a ceea ce numim în termeni generici „actualitate”: de la referințele la emigranți (un balerin din Chișinău care fuge la Berlin de frica războiului),



Autoironie cu paiete: despre camp, identitate și supraviețuire scenică


Andrei Văleanu

la problematica queer (regizorul spectacolului invitat să resusciteze teatrul a crescut negându-și identitatea și a dezvoltat o adevărată traumă legată de muzica folclorică devenită o formă de abuz în mâna propriei mame care nu acceptă identitatea fiului, simbolic ilustrată printr-o horă a unor păpuși supradimensionate îmbrăcate în port popular). Dar și lupta împotriva obiectificării, prejudecăților și etichetărilor din societate, dar și din teatru, cu consecințe grave asupra stimei de sine (actrița bună la toate care suferă de un complex de inferioritate acut, actrița credincioasă, disprețuită de ceilalți pentru credința ei, într-un spațiu teatral care pretinde toleranță, dar rareori o practică, actrița crescută de o mamă care îi transmite propriile obsesii și tulburări de personalitate și care își forțează fiica să o imite pe Stela Popescu până la pierderea propriei identități, directoarea de teatru care vrea cu orice preț să apară în prim-plan și să-și creeze costumele de scenă, din respect pentru „tradiția" și faima apusă a teatrului de revistă). Împreună, toate aceste fragmente creează o hartă emoțională a unei generații care nu mai poate face teatru decât vorbind despre imposibilitatea de a-l face în vechii termeni.

Referințele repetate la filmul *Actorul și sălbaticii*, inspirat din viața celebrului actor de revistă Constantin Tănase (interpretat de Toma Caragiu) devin un pretext pentru a face aluzie la acele „șopârlițe" inteligent introduse în scheciuri și care erau o modalitate subversivă de rezistență la timpuri. Pe un fundal deja sensibilizat de traumele nerezolvate ale personajelor, cele două lumi opuse pe scenă se ciocnesc, iar punctul culminant al tensiunii este sintetizat de replica unei actrițe deranjate de prea multe schimbări, care îi reproșează directoarei că va produce un spectacol în care sunt puse alături „năframa și curcubeul" – elemente disjuncte și definitorii pentru cele două realități aflate în opoziție. Dintr-un efort de coagulare a spectacolului care poate fi definit și ca o poveste cu ramă, regizorul spectacolului nu exclude reflecția asupra propriei meserii. Astfel, teatrul este prezentat cu toate vulnerabilitățile sale: disfuncțiile instituționale, confuziile de direcție estetică, compromisurile adesea absurde, sacrificiile emoționale cerute celor care îl fac, dar și fragilitatea condiției artistului care îl subminează din interior. Toate acestea culminează într-un moment de climax parodic și amar: o actriță, roasă de invidie pentru că nu are suficiente apariții și copleșită de presiunea premierei, își otrăvește colegii în urma unei „beții colective" și rămâne singură pe scenă. Cântă un hit de Adele (piesă pe care regizorul i-o refuzase pentru că era „prea mainstream") transformând actul artistic într-un gest de răzbunare și eliberare, dar și într-un strigăt disperat pentru vizibilitate.

Gabriel Sandu nu propune doar un spectacol bine construit, sincer și intens, ci, mai ales, un act de vulnerabilitate estetică, destul de rar în teatrul contemporan românesc.

Moarte la teatrul de revistă nu caută reconcilieri forțate între lumi opuse – între „năframa" valorilor tradiționale și „curcubeul" sensibilității queer – ci le așază, pur și simplu, una lângă cealaltă, în aceeași lumină de rampă, le lasă să coexiste fără să le uniformizeze.

În locul unei reconcilieri aparente, spectacolul propune o tensiune asumată, iar în locul unei soluții unificatoare, o întrebare: oare putem suporta diferența, nu ca element exotic sau decorativ, ci ca prezență autentică? Poate că adevărata formă de reconciliere nu se află în omogenizare, ci în curajul de a păstra disonanța vizibilă, needulcorată a realității noastre contemporane.

Diana Nechit

Când moartea vine pe neașteptate



Mihail Nistor

Moartea te desparte cu adevărat de cei dragi, sau te apropie mai mult de aceștia? Este întrebarea la care spectacolul *Ziua furnicii zburătoare* încearcă să răspundă, marcând tema centrală a reprezentației – mai suntem sau nu umani în realitatea și societatea în care trăim?!...

Spectacolul realizat de The Guildford School of Acting, de la University of Surrey, în regia lui Grainne Byrne și dramaturgia lui Joey Ellis se folosește de nenumărate simboluri care să te aducă în poziția de a medita la propria existență sau poziția pe care o abordezi în propria ta familie. Individualitatea tuturor personajelor este un alt aspect pe care regia îl conceptualizează în acest spectacol. Cum te poți schimba după trei ani în care nu ți-ai mai văzut familia și cum au ajuns ei să se schimbe? Cu cât înaintăm mai mult în spectacol, cu atât observăm mai mult o critică socială a lumii în care trăim. Individualitatea, certurile asupra moștenirii, neîncrederea în ceilalți, crearea unui nou alter-ego prin social media sau tăcerea, toate pot fi elemente din reacțiile sau abordările care ilustrează nu numai societatea britanică, ci, poate, o mare parte din Europa sau din lume.

Există, într-adevăr, o zi a furnicii zburătoare care are loc în timpul verii, la mijlocul lui iulie sau sfârșitul lui august, în care insectele își depun ouă pentru nașterea unei noi generații. Imaginea insectelor care sunt intrate deja în salonul din spital, reflectă o realitate a Angliei din timpul verii, dar poate avea și o semnificație intrinsecă a problemelor și nevoilor personale ale fiecăruia din respectivul spațiu. Durerea psihologică se transformă prin personificarea în aceste insecte, care atacă toate personajele, astfel, sub această presiune să mărturisească adevăratele probleme. Adevărata problemă nu au fost niciodată insectele care atacau, ci doar un disconfort, dar comunicarea ineficentă dintre membrii familiei, încă de la decesul lui Phill (Kenneth Butler), i-au îndepărtat unul de altul.

Momentele muzicale pot funcționa ca un repaus, de respiro, între momentele cruciale din spectacol, în care aflăm despre familia lui Anse și Phill. Răbufnirea în dansurile haotice a tuturor personajele poate evidenția o altă descătușarea a emoțiilor negative interioare, la fel ca în dansurile ielelor din tradiția românească sau a celor din cultul pentru zeul Dionysos din Grecia Antică. Ambele sugerează o eliberare a ceea ce este vechi în noi, pentru a face loc lucrurilor noi. Toate personajele se mișcă spre un singur corp, având același ritm, ca și cum ar fi blocați în această frenezie, fără să conștientizeze. Un alt aspect important adus de regizor și dramaturg este personajul Kitt, interpretat de Paula Pirvu, care, chiar dacă are o imagine care oferă doar aspectul unei fete care nu vrea să stea acasă și fuge în sânul certurilor altor familii, este singura care are puterea de a vedea spiritele dintr-o altă lume. De obicei oamenii crescuți într-un mediu toxic, pot avea acest fel de empatie încât să simtă și alte energii (mai joase în acest caz), dar pentru Kitt ar putea să se lege de curiozitatea ei în fața de moarte. Vrea să descopere ce este cu adevărat și să o documenteze, ceea ce sugerează o fire analitică și rațională. De asemenea, ea a putut fi un ultim canal de comunicare între membrii vii și cei decedați ai familiei. Ajunge din greșeală în această dispută, dar, totuși, ajută toate personajele, în felul ei. Accentul ar putea cădea și pe ideea că ea nu a pierdut pe nimeni și, din această cauză, poate să-l vadă pe Phill (interpretat de Kenneth Butler).

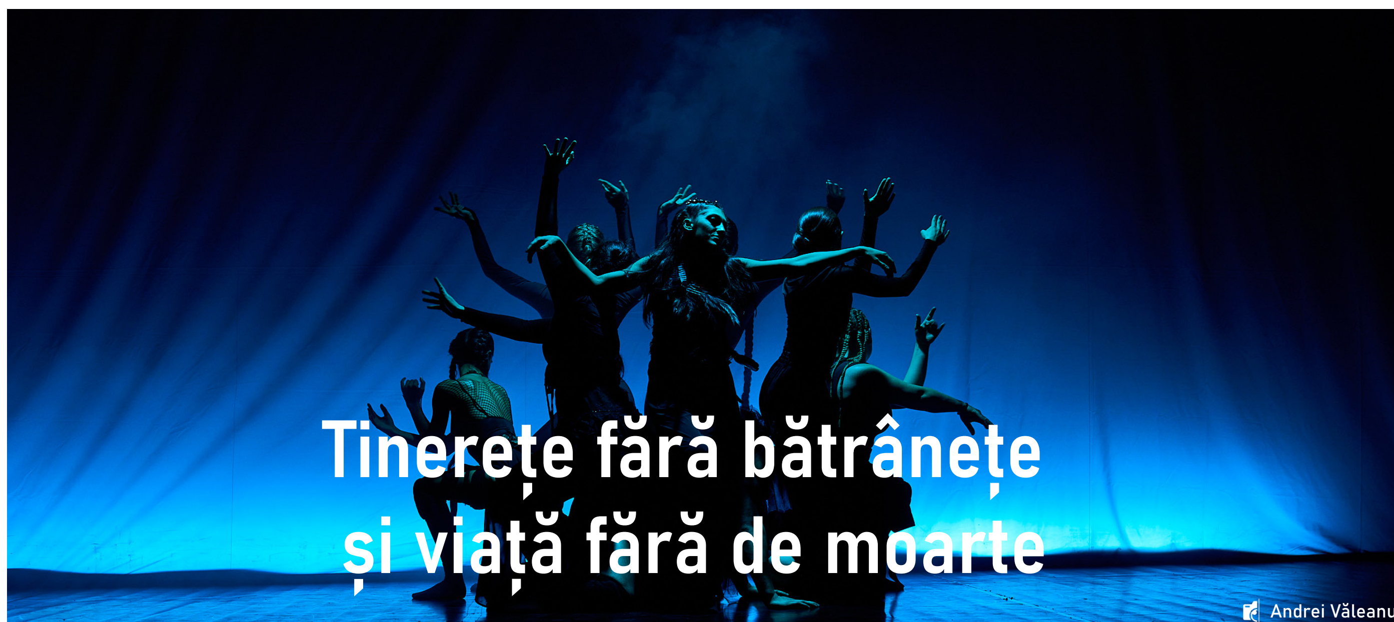
Actoria celor 12 actori lovește din plin și creează atracția principală a subiectului. Oameni diferiți, cu personalități și aparențe vizibil opuse sunt membrii ale aceleiași familii. Relațiile încordate sunt explicit vizibile din limbajul corporal al acestora și prin faptul că refuză îmbrățișările. Clare Nolan o interpretează pe Kate, o soră workoholică, Daniel Hintner este Sam, fiul ei derutat de toate pierderile din jurul lui, perechea Anse - Phil (Gayane Kaligian - Kenneth Butler) funcționează împreună, au o înțelepciune pe care ceilalți o vor dobândi cu timpul, iar Doula (Ruth Lauren) reprezintă obiectivitatea, îmbrăcată în costumul terapeutului. Fiecare dintre ei sunt măcinați de propriile sentimente și porniri, din această cauză nu mai sunt atenți la cei din jur, sunt absorbiți de propriile lor persoane. Actorii, la început de drum, sugerează un drum luminos a viitoarei industrii a teatrului din Marea Britanie.

Decorul este ușor manevrabil de actori, care își schimbă propriul spațiu de joc, trecând de la un salon rece de spital, la o casă în plină sărbătoare în timpul Crăciunului, pe care o va izbi tragedia în curând. Această schimbare simbolică evidențiază versatilitatea spațiului scenic și contribuie la dinamica vizuală a reprezentației. Ritmul se schimbă odată cu aceste treceri: de la niște străini, înapoi la o familie. Simplitatea decorului pune accentul pe jocul actorilor și pe mesajul dramaturgic, iar implicarea lor directă în schimbarea decorului poate sugera ideea de transformare interioară sau de trecere de la suferință la intimitate, de la public la personal. Astfel, decorul devine nu doar un fundal, ci un element activ în construcția poveștii.

Costumele, semnate de Kit Hand-Holding, ilustrează viața cotidiană a fiecăruia, dar și o parte din personalitatea lor. Sunt reprezentative, dar și necesare deoarece indică statutul fiecăruia în societate. De asemenea, pot reflecta autenticitatea și realismul situațiilor prezentate pe scenă. Alegerea unor astfel de costume sugerează adesea intenția regizorului de a aduce publicul mai aproape de personaje, făcându-le mai ușor de înțeles și de relaționat. Prin hainele obișnuite, publicul poate recunoaște tipologii familiare și poate proiecta propriile experiențe asupra acțiunii, ceea ce accentuează impactul emoțional și relevanța mesajului transmis. Astfel, vestimentația devine un mijloc subtil, dar puternic, de ancorare a poveștii în realitatea cotidiană. Light design-ul este realizat de Ben Lucas, iar elementele video îi aparțin lui Jon Stacey, care vor alterna între lumini de culoare albă, galbenă sau roșie. Astfel, se face trecerea de la o realizare la alta a personajelor, punând accentul și mai mult pe jocul actorilor.

Spectacolul *Flying Ant Day* (titlul original), este o reîntoarcere în trecut, pentru a se putea construi o bază pentru viitor. Problemele nerezolvate, comunicarea ostilă și îndepărtarea este doar o metodă de a fugi de cauză, nu de a o rezolva. Principiul pe care-l predă acest spectacol este că trebuie să-ți înfrunți temerile, ca să-ți poți croi un viitor mai bun.

Daria Gheorghe



Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte

Andrei Văleanu

Basmele ne învață că binele învinge întotdeauna răul, că Făt-Frumos și Ileana Cosânzeana vor rămâne împreună și că illo tempore ar putea fi chiar copilăria noastră. Încărcați cu aceste „prejudecăți", urmărim spectacolul de teatru-dans al studenților ULBS, *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.* Pentru ca mărturisirea inocenței noastre de public deschis oricăror propuneri artistice, dar dependent de „ceea ce știam noi deja", să fie completă, adăugăm și ideea că acest basm atipic, care dovedește că moartea este, în definitiv, un rău necesar și chiar o binecuvântare dacă rămânem singuri, pradă amintirilor pe care nu mai avem cu cine le împărtăși (ceea ce ar putea fi dimensiunea reală a efemerității și vulnerabilității condiției umane), ni se părea dificil de transpus vizual, spectacologic. Dar ceea ce a reușit coregraful Ștefan Lupu, împreună cu cei doisprezece artiști (nu putem ignora simbolismul numărului, mai ales că aceștia s-au străduit să îl urmeze pe regizorul lor, asemeni apostolilor) a răscolit și redimensionat coordonatele și ne-a transformat în simpli copii fericiți.

Ideea regizorală este extrem de complexă și dezvoltă mai multe direcții: aducerea în contemporaneitate a miturilor pe care orice basm îl presupune; jocul inteligent, pe muchie de cuțit, aflat mereu la limita dintre ironie-autoironie și profunzime filosofică; expunerea unor contradicții sufletești, dar și transpunerea lor în clișee sociale etc., într-o manieră originală. Mai mult decât atât, impresionează minuțiozitatea cu care este tratat fiecare detaliu al spectacolului, de la coregrafie, la toate celelalte componente – costume, light design, muzică, ceea ce arată măiestria, dar și bucuria tuturor de a fi parte din această „poveste" pe care ne-am dori să nu o spulbere condiția inevitabilă a oricărui spectacol de teatru, aceea de a trăi doar clipa prezentă. Într-un anume fel, înțelegem mai bine îndemnul *carpe diem* cu care anticii ne îndemnau să nu uităm importanța prezentului și iminența sfârșitului după ce ne-am împărtășit din energia debordantă a actorilor.

Atmosfera de basm e construită de insinuarea fumului de scenă, din debutul spectacolului, o imagine pe jumătate amenințătoare, ca un șarpe care știm că ne va convinge să mușcăm din mărul cunoașterii și va contribui la căderea noastră tragică în condiția de muritori. Fumul rămâne un contrapunct pe parcursul spectacolului și marchează apariția unui nou personaj sau trecerea la o altă etapă a poveștii. Dar nu suntem lăsați pradă speculațiilor de un naratorul care ne angajează în dialog și ne impune un ritm alert al emoțiilor sugerate de dansatorii care se află în planul secund, asemeni unor atleți care știu că se află la startul unei competiții pe cât de dificile, pe atât de dorite. Rolurile sunt indicate prin simboluri subtile, perechea împărătească având coafuri ce amintesc de o coroană. De fapt, părul actorilor, alături de costume, devine un mod mai mult decât inedit de a le comenta rolul. Astfel, când Făt-Frumos „se pierde" în călătoria inițiatică pentru a-și primi darul promis la naștere, tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, nu va mai fi însoțit de calul cu puteri supranaturale, ci de două erinii, fiecare având o coadă supradimensionată, ca un bici, iar Moartea își va lua obolul la final, acoperindu-i pe fiecare cu podoaba ei capilară, asemeni unei cortine ce ascunde de privirea hulpavă și critică a celorlalți, imaginile și adevărurile personale care ni se derulează fiecăruia prin fața ochilor în momentul final. De altfel, ultima scenă este de o poeticitate greu de descris și răstoarnă toate așteptările: Moartea este îmbrăcată în alb, ca o mireasă, singura care știm că nu ne va trăda și va fi acolo, pentru noi, iar durerea profundă cu care își „jertfește" victimele, potențată de lacrimile acestora, devine palpabilă. Un alt element simbolic este și costumul, care caracterizează, de exemplu, evoluția spirituală a lui Făt-Frumos: la început este îmbrăcat cu o ie albă, un posibil semn al purității sale, mai ales că ceilalți sunt în negru, pentru ca obiectul magic pe care îl va primi, semnul inițierii sale, să fie o ie neagră. Știm atunci, împreună cu el, că adevărata noastră menire este să ne acceptăm „întunericul" din suflet sau conștiința morții. Lupta dintre bine și rău, lumină și întuneric, adevăr și minciună, luptă care descrie existența cotidiană, este sugerată de lumea decăzută a curții împărătești, ce dansează pe ritmuri de muzică lăutărească. Aici, apariția eroului, cu pretențiile sale absurde în căutarea idealurilor este o imixtiune „nedorită". Dar, pentru a-i fi pe plac, toți acceptă să caute purificarea, fie și vremelnic, în acordurile lui Bach. Despărțindu-se cumva „de firul poveștii", ce rămâne un simplu pretext narativ al construcției spectacologice, antagonistul nu va fi doar unul imaterial, așa cum era iluzia nemuririi. El apare animat din cele mai ascunse porniri sufletești ale eroului, ce ar putea fi, la fel de bine, și o sexualitate nepotrivită cu norma tradițională. Cu cât sunt mai ascunse aceste impulsuri (doar el se presupune că trebuia să o caute pe Ileana Cosânzeana), cu atât acestea capătă forță, așa cum sugerează apariția supradimensionată și vizual prin statura impunătoare a actorului, statură la care contribuie și costumul. Iar ceea ce urmează e o luptă inegală, inechitabilă, câștigată, așa cum nu se întâmplă niciodată în basm, de antagonist. El va fi cel care, în uralele mulțimii, va arunca publicului „cărți de vizită" prin care ne îndeamnă să căutăm adevărul mereu, deoarece numai în el rezidă salvarea. Expresivitatea celor doi este copleșitoare: Făt-Frumos are o imagine christică, transmite frumusețe interioară, vulnerabilitate, în contrast cu imaginea Gheonoaei care rămâne, totuși, fascinantă. Pentru că forța răului constă în fascinația sa.

Fiecare actor merită aplauzele răsunătoare care au încununat spectacolul. Fiecare este expresiv, dăruit spectacolului și hăruit în talentul său. Poate e un final previzibil, al unei presupuse recenzii ce rămâne mult în urma frumuseții spectacolului, dar le vom spune un cald „mulțumesc!" fiecăruia dintre actorii ce au reușit să readucă lumea basmelor în prezentul imediat, ca o punte între cele două fațete ale artei, atemporalitatea și efemeritatea: Alexandru Bumbeș, Andrada Oltean, Isabela Haiduc, Ada Bicfalvi, David Cristian, Fabian Toderică, Eva Frățilă, Alberta Dima, Ana Ștefan, Ania Petrean, Ștefan Chelimîndră, Mihai Mocanu.

Ionica Pașcanu

Atunci când emoțiile se transformă în furnici  zburătoare



Moartea, de-a lungul istoriei teatrului, a avut diferite valențe, atunci când a fost transpusă pe scenă. Este un fenomen atât de organic, dar, în același timp, atât de străin nouă, încât uităm uneori că, la final, totul își va atinge limita și se va disipa. Pierdem din vedere faptul că, oricât de mult am construi, există o margine invizibilă, dar implacabilă. Ce subliniază spectacolul *Ziua furnicii zburătoare* este tocmai această fragilitate a timpului și nevoia de a ne ancora în prezent. Ceea ce este important este să găsim fericirea și în lucrurile mărunte, fie ele o petrecere de Crăciun, în familie, sau petrecerea timpului cu cineva drag.

Spectacolul, creat de The Guildford School of Acting, de la University of Surrey, propune o abordare regizorală de o sensibilitate aparte. Regizoarea Gráinne Byrne dezbracă și demitizează emoțiile umane în toate stadiile lor și ți le așază pe tavă exact așa cum sunt ele: dezordonate și, totuși, atât de umane și firești nouă. Această sinceritate, crudă și tandră, în același timp, face ca reprezentația să strălucească în peisajul acestei ediții a festivalului. Trăind într-o societate care prioritizează rapiditatea în detrimentul calității, riscăm să uităm că nu suntem roboți. Iar alienarea de sine și de ceea ce simțim este redată cu o acuratețe incredibilă, chiar dacă, pe alocuri, greu de admis de către spectator. Și totuși, tocmai această confruntare cu propriile emoții face ca experiența să fie profundă și revelatoare. Mai mult decât atât, publicul poate fi oricine (copil, părinte sau persoană în vârstă) pentru că acest spectacol ne prezintă modul în care trei generații sunt marcate de experiența morții. Este un cumul de divergențe culturale, oferind perspective diferite asupra procesului de acceptare. Unii își expun durerea în mediul online, alții o ascund adânc în sufletul lor și speră că nu se vor mai ciocni de ea. Trecerea dintre acte și scene este marcată într-un mod inovator, prin numere coregrafice care susțin tumultul interior al personajelor, aflat într-un continuu crescendo.

Titlul, inspirat de un eveniment din viața reală, se vede transpus cu o exactitate poetică într-una dintre scenele de dans. Scopul acestei zile este acela de a acționa ca o punte între adolescență și maturitate, viață și moarte, rutină și autenticitate. Personajele, strânse în jurul patului de spital al bunicii care este pe moarte, onorează această „zi a furnicii zburătoare" prin prisma unui fel de vals, în care corpurile se armonizează, iar cuplurile par a se consolida nu după convenții, ci conform unor mecanisme interioare subtile, aproape invizibile. Cu momente atent introduse, climaxul este construit pas cu pas, iar fiecare detaliu lăsat aparent în treacăt capătă sens în retrospectivă, pentru a contura la final o privire de ansamblu coerentă. Lecția de biologie de la începutul spectacolului, care pare relativ banală, se transpune în realitatea familială a personajelor și se dovedește a avea o însemnătate considerabilă. Cu cât se intensifică intriga, cu atât mai mult se adâncește și se amplifică atât numărul, cât și efectul sonor cauzat de furnici. Aceste mici viețuitoare nu sunt altceva decât un simbol al fragilității afectelor umane, iar modul în care personajele se raportează la ele reflectă tocmai mecanismele lor de apărare din viața de zi cu zi.

Mâna regizorului se simte și în ceea ce privește coordonarea actorilor și modul în care aceștia își abordează personajele. Într-un spital oarecare, o familie urcă într-o cameră liniștită pentru a-și lua rămas bun de la mamă și bunică, interpretată cu finețe de Gayané Kaligian, care își trăiește ultimele douăzeci și patru de ore de viață. De aici, totul pare să se complice: acțiunea începe să releve adevăruri personale despre fiecare dintre ei. Sam, interpretat de Daniel Hintner, întruchipează cu duioșie ce înseamnă să îți pierzi tatăl și cât de greu este să nu lași acea experiență să te consume. Totodată, conflictele clocotesc la suprafață și par să răbufnească. Sunt aduse în prim-plan competiția dintre frați, modul în care micile neînțelegeri se pot agrava dacă nu sunt confruntate la timp. Toate acestea se desfășoară într-un spațiu apăsat de sfârșitul iminent, dar și de nevoia de acceptare. Diversitatea personajelor este fascinantă:



cinci cupluri total diferite: unul care și-a pierdut aparenta sclipire, unul parcă ancorat în rețelele sociale, incapabil de a-și exprima sincer emoțiile, două în care iubirea și armonia merg mână în mână și unul aflat abia la început de drum. Replicile sunt rostite cu o naturalețe care nu rănește scena (ci o hrănește) și sunt însoțite de un umor negru copios, care, inevitabil, te face să râzi. Un element cu adevărat fascinant în construcția personajului Kit, interpretat de Paula Pîrvu, este alegerea ca ea să fie singura care îi vede fantoma lui Phil (Kenneth Butler). Acest lucru sugerează că adolescenta este, poate, singura pură dintre toți: cea care nu a cunoscut încă, în mod real, durerea pierderii unui membru drag, în ciuda fascinației sale față de moarte și de misterul trecerii în neștiință.

Lighting design-ul strălucește pe deplin în *Ziua furnicii zburătoare* atunci când pe scenă sunt juxtapuse două momente care se desfășoară simultan. Într-o parte a scenei, învăluiți în albastru, Anse și Phil populează un tărâm al vieții de apoi, un spațiu de liniște și reconectare. În cealaltă, Sam și Kit, îmbrăcați în mov, își trăiesc clipa de după moartea lui Anse, într-un prezent tensionat și fragil. O suprapunere plăcută vizual, care te face să conștientizezi câte lucruri se desfășoară în paralel cu mica ta parte de existență. Pe lângă concomitența scenelor, universul sonor, împreună cu scenografia, delimitează și construiesc un spațiu cald, cu costume potrivite firii fiecărui personaj.

Spectacolul se încheie cu un flashback de la petrecerea de Crăciun, înaintea morții lui Phil, care pare să fie un motiv ascuns al neînțelegerilor. Finalul nu e o încheiere, ci o reverberație: o amintire suspendată care completează simultaneitatea din mijlocul spectacolului. E ca și cum timpul s-ar plia peste sine însuși, iar ceea ce trăim devine în același timp prezent, trecut și ecou.

Cristina Iordache

Ziua furnicii zburătoare: zumzăitul unei morți frumoase





Diana Racz

Spectacolul *Ziua furnicii zburătoare*, regizat de Grainne Byrne, este o meditație asupra tuturor lucrurilor nespuse și propune o explorare a modurilor comportamentale prin care ne raportăm la ideea de moarte. De-a lungul unei ore și jumătate, echipa de la The Guildford School of Acting de la University of Surrey, înfățișează povestea unei familii dezbinate de moartea tatălui, care se confruntă acum cu starea critică de sănătate a mamei. Ne sunt expuse douăzeci și patru de ore din viața acestora, durată care coincide cu intervalul de viață al unei furnici zburătoare. Titlul dorește să pună accent pe ideea că, indiferent de lungimea unei unități de timp, faptul că existăm și experimentăm viața ar trebui să valoreze mai mult decât lunile, sau zilele pe care le-am trăit.

Structura textului este una clasică, îmbinată cu scurte momente de dans, sau mișcare, care servesc drept tranziții. Sunt construite în așa fel încât să crească ritmul și să dinamizeze spațiul scenic. Ca și planuri narative, avem unul singur, dar observat dintr-o sumedenie de perspective. De exemplu, apare un nivel metafizic, construit prin existența pe scenă a personajului tatălui mort, care discută cu soția sa și îndeplinește, în același timp, un rol de narator al poveștii. El creează puntea dintre viață și moarte, tangibil și invizibil. Sunt scene în care personajul mamei încearcă să strângă familia în același spațiu, după moartea soțului. Acest spațiu este camera de spital, unde cheamă o doula (călăuză spirituală) să îi ajute să se împace cu ideea de moarte (a soțului și, eventual a ei). Avem o viziune circulară asupra poveștii, cu elemente din background, care țin de motivațiile sau scopurile personajelor. Drept mecanism dramaturgic putem semnala abordarea oscilantă a stărilor și sentimentelor, prin intermediul momentelor umoristice intercalate cu momente melancolice, posomorâte. Spectacolul se ține pe linia de plutire, menține un echilibru fragil, astfel încât mesajul să fie mult mai puternic emoțional, tocmai prin pendularea între cele două sfere afective. La intensificarea acestui efect contribuie și spațiul, lumina și muzica, care creează un ansamblu de sprijin perfect. Spațiul scenic nu prezintă un concept scenografic complicat, ci, mai degrabă, minimalist, oferind actorilor posibilitatea de a domina spațiul și a-l umple cu jocul lor. Astfel, decorul conține ca elemente constitutive o canapea maro din piele, de modă veche, o măsuță de cafea, un pat de spital, o masă de lemn cu picioare metalice și numeroase scaune. Punctul central rămâne patul, care va fi supus manipulării actoricești, menținând acțiunea gravitând în jurul lui. Atmosfera ia viață datorită celor trei rânduri de reflectoare, a căror lumină variază în nuanțe de alb, albastru, roz și galben. Odată cu schimbarea planurilor narative, sau concentrarea pe un anumit moment din scenă, lumina se modifică, sau se focalizează pe un ansamblu specific. Contribuie și muzica în mod egal, iar din repertoriu fac parte piese aparținând diferitor genuri. De la rock, sau muzică ușoară, sau vals, componenta audio, combinată cu cea actoricească, menține atenția și stimulează privitorul. Sunetele de zumzăială ale muștelor, suprapuse cu sunetele monitorului care arată starea mamei, vin ca și completare în vederea semnificației titlului. În cazul acesta, prin furnica zburătoare se sugerează conștientizarea fragilității vieții și răspândirea mesajului că orice clipă ar trebui trăită până la maxim. Moartea este naturală, iar datorită ei reușim să prețuim viața pe care o avem, în care iubirea este cea mai importantă.

Expoziția întregului material obținut prin straturile de semnificație nu ar fi posibilă fără scheletul ansamblului actoricesc, a cărui antrenament este vizibil cu ochiul liber. Reacțiile, gesturile și jocul sunt organice, naturale și fluide. Acest registru de manifestare corporală constituie un limbaj în care cei de pe scenă sunt fluenți. Imersivitatea acestora în împrejurimi captează interesul și aduce povestea la viață în timp real. Personajele au fost gândite până la cel mai mic detaliu și sunt caracterizate diferit, inclusiv de modul prin care umblă. De exemplu, Kate, una dintre fiicele mamei muribunde, îmbrăcată la costum și, în general, serioasă, își pune amprenta vizuală prin pașii apăsați, postura rigidă și expresiile iritate. Fratele ei, Glenn, are ticul de a-și ridica repetitiv ochelarii pe nas, sau de a-și miji ochii către depărtare, în timp ce stă relaxat. Dintre toți, Sam, fiul lui Kate, este tipologia singuraticului, iar sentimentul de adolescent introvertit, anxios și ciudat, pe care actorul îl întrupează, nu poate fi ocolit sau nesesizat. Caracterul dezvoltat al corporalității se face vizibil în scenele de tranziție, în care actorii se joacă cu fizicalitatea. Un vals dansat cu partener invizibil și un moment muzical cu pași exagerați și mâini care se deschid excesiv fac parte din procesele artistice ale actorilor.

Odată ce aceste componente s-au contopit într-un spectacol, acesta este expus lumii. Publicul care a fost ținta inițială a acestui mesaj era cel din Marea Britanie, unde echipa a realizat că societatea nu știe și nu vrea să vorbească despre moarte, iar, în același timp, nici nu știe cum. Spectacolul este fost un efect al acestor observații, iar prin el se dorește deschiderea emoțională și gestionarea diferită a situațiilor care presupuneau moartea. În Sibiu, efectul asupra publicului a fost la fel de puternic. Unii dintre spectatori au plâns, liniștea era aproape tangibilă în momentele emoționale, iar la sfârșit, întreaga sală s-a ridicat și a aplaudat. Lumea de-abia s-a dezlipit de pe podeaua teatrului Gong. A fost o senzație cathartică, simțită colectiv, deoarece România este o țară care încă se confruntă cu probleme legate de exteriorizarea afectivă. Nu este doar potrivit, ci dezirabil – o dată ca experiență teatrală, dar și de factură personală. Este un spectacol surprinzător de impresionant, cu un mesaj puternic, care a reușit să-mi deznoade sufletul de alte suflete la fel de înnodate.

Fiona Bunea





Mihail Nistor



CEL MAI
NEAȘTEPTAT
GUST

PREGĂTEȘTE-TE DE O RĂSTURNARE DE GUSTURI.

Meriți să fii surprins până la final.



Alesto

Actul final? O răsturnare de gusturi - doar cu Lidl la

FITS

Te așteptăm în Piața Mare din Sibiu, în perioada 20-29 iunie.

eon.ro

Ești energie, ești bucurie. FITS ești tu.

Dai viață festivalului, cu energia ta.

e·on × FITS



Delir în doi, trei, în câți vrei... delir în absurd



Spectacolul *Delir în doi, trei, în câți vrei*, regizat de Senem Cevher de la Bahcesehir University Conservatory Istanbul, este bazat pe piesa Delir în doi, scrisă în 1962 de Eugène Ionesco (1909-1994), dramaturg francez de origine română și o figură proeminentă a teatrului absurdului. Piesa este o comedie dramatică, o farsă absurdă, într-un act, centrată pe o dispută conjugală între un El și o Ea, în timp ce pe fundal se aud sunetele unui război tot mai intens.
Disputa lor inițială, legată de natura unui melc (dacă este sau nu broască țestoasă), escaladează rapid, devenind un pretext pentru reproșuri, neînțelegeri și o totală lipsă de comunicare reală. Personajele vorbesc, dar nu comunică. Dialogul lor este un șir de replici fără sens, pline de contradicții și o obstinație oarbă de a-și impune propria perspectivă.

Deși sunt împreună, El și Ea sunt fundamental singuri în propriile lor lumi interioare. Delirul lor este individual, chiar dacă se manifestă în prezența celuilalt. Pe fundalul disputei conjugale, se aud zgomote de bombardamente și gloanțe. Contrastul dintre banalitatea certurilor lor și gravitatea amenințării externe configurează un efect comic-tragic și subliniază indiferența și incapacitatea omului de a face față realității macabre atât dinăuntrul, cât și dinafara sa.

Ionesco juxtapune grotescul și trivialul (disputa despre melc) cu tragicul și violentul, demonstrând delirul social de absentare din propria viață. Deși în cheie comică, piesa este o disecție a unei relații și a unei lumi care se autodistruge prin neînțelegere și obstinație, ilustrând lipsa de empatie și incapacitatea de a renunța la propriul ego. De la o ceartă minoră, dialogul devine din ce în ce mai incoerent, în timp ce sunetele războiului de afară se intensifică, reflectând progresia nebuniei personajelor și a lumii înconjurătoare.

Spectacolul celor de la Conservatorul din Istanbul te confruntă, din prima, exact cu absurditatea ta ca animal social. Afară este război și tu ai venit la teatru să te uiți cum doi o iau razna de la un melc.

Ionesco folosește un umor negru, grotesc, pentru a sublinia aspectele tragice ale condiției umane. Când vine vorba de teatru absurdului, deseori, viziunile regizorale au o tușă îngroșată și patetică, împiedicându-te să mai rezonezi cu subiectul piesei. Dimpotrivă, cei doi actori au oferit o interpretare savuroasă, extrem de versatilă, nuanțată și ludică, unde umorul a fost folosit fin și inteligent printr-o expresivitate și o mimică fabuloasă. Fiind un exercițiu studențesc de actorie, accentul a fost pus pe interpretare, element care a excelat.

Deși absurdă, interpretarea lor a fost una extrem de bine echilibrată. Regizoarea Senem Cevher a construit spectacolul pe tensiunea dramatică, momentele de climax și tensiune dintre cei doi fiind catalizatorul și ceea ce a oferit dinamică vizuală spectacolului.

Scenografia este minimalistă, simbolică, folosind cutii albe din carton, ceea ce creează un spațiu universal, absurd, reflectând limbajul „de carton", sec și lipsit de profunzime al celor doi. Pe scenă se regăsesc doar două scaune, un joben, o pălărie, o pereche de papuci, elemente care trimit subtil către un stil brechtian, subliniind artificialitatea și convenția.

Absolut delicioase au fost și costumele, cei doi fiind înfățișați ca doi pensionari sictiriți, obezi și ridicoli. Un exercițiu actoricesc extrem de reușit al celor doi, care au folosit umorul absurd la capacitatea sa maximă: verbal, fizic, mimică, tonalitate, contraste verbale și vizuale, pauze, repetiție, demonstrând o excelentă înțelegere a mecanismelor comice. A fost o interpretare atât de reușită, încât chiar absurdul a părut realism psihologic. Nu e deloc ușor să montezi o piesă de teatru al absurdului și să reușești să o faci să pară atât de reală, fără să exagerezi prin caricatură sau grotesc. Este un paradox scenic: cu cât mai real, cu atât mai absurd. Cu cât mai absurd, cu atât mai real.

Absurdul nu se înfățișează prin sine, prin absurd, ci prin contrapunct cu realitatea. Iar realitatea nu se înfățișează prin oglindirea fidelă a sa, ci prin ilustrarea absurdului ce o conține. E nevoie de o viziune regizorală matură pentru a înțelege și transpune acest paradox, iar asta s-a simțit din plin în spectacolul turc.

Lumea se teme de absurd, fiindcă nu îl înțelege. Căutăm tot timpul să înțelegem, să facă sens totul. Totul trebuie să aibă o semnificație, o explicație, un argument. Să reflecte realitatea. Dar care realitate? Oare această realitate de care ne agățăm cu înverșunare nu este, pur și simplu, doar ficțiunea noastră delirantă?

Livia Stoica

La început
a fost
cuvântul.

Și eu
ce să
mai
zic?

ce nevoie
avem
de cuvinte
dacă
nu spunem
nimic cu ele
?

Mihail Nistor

Cine își mai amintește de morți


Ovidiu Matiu

Ce mai rămâne din om când gândurile sale nu mai pot fi redate? Ce ne mai rămâne după ce vocea se stinge? Memoria, puterea cuvintelor care nu pot fi scrise și a muzicii care nu poate fi cântate constituie punctele cheie ale spectacolului *Morții nu mai mănâncă iaurt* de regizorul portughez Tiago Rodrigues care aduce pe scenă liminalitatea spațiului regăsit între realitate și imaginație, viață și moarte, jurnalism și teatru. Identitatea este scrisă și rescrisă pe scena lui Rodrigues prin narațiuni filtrate de imaginarul regizoral, care transpune vizual și auditiv ultimele însemnări ale tatălui său înainte de a muri. Amprenta veridicității lăsată încă de la începutul piesei intensifică trăirea scenică, pentru că restituite fragmente dintr-o experiență autentică. Spectatorul este introdus în această dimensiune imaginaro-realistă încă de la început prin monologul „celei mai oribile asistente din lume" (Lisah Adeaga). Dimensiunea care fixează cadrul piesei aduce pe scenă tatăl unui regizor care, în ultimele momente ale vieții, decide să scrie un articol despre această agonie. După moartea lui, fiul descoperă caietul în care acesta a notat „linii aiurea ca un copil care nu știu să deseneze", încercând să reconstituie într-un mod metatextual universul lăuntric al părintelui.

Schimbarea identității pe scenă reprezintă și o perpeturare a dramei transmisă pe cale paternă, căci regizorul recreează propriile suferințe oglindite în cele trăite de tatăl său. Acest caracter interșanjabil între tată și fiu este ilustrat de alternanța identităților între Barbă Lungă și Barbă Scurtă, interpretate de Manuela Azevedo și Beatriz Brás. În plus, Hélder Gonçalves devine un alter ego al tatălui care prin acordurile chitarei compune o melodie tristă a absenței. Tabloul neputinței ca expresie a sfârșitului este ramificat prin demitizarea promisiunii divine, conform căreia, după moarte, vom fi întâmpinați de porțile aurite ale raiului, când, în fapt, totul este pătruns de absență, confuzie și singurătate. Trecerea de la umbre la lumină, de la realitate la amintire, se produce ca o clipire, căci întunericul pleoapelor ascunde amintirea celor adormiți. Spectacolul devine, astfel, o metaforă vizuală a două forțe complementare care pot coexista în același nucleu, prin alternanța luminii calde cu cea reci, a umbrelor care formează, la rândul lor, personaje, a vieții suprapusă pe moarte: „am murit iar de parcă ar fi ultima dată".

Clarobscurul jocului de lumini pune în evidență amestecul unor stări contradictorii, între suferință și bucurie, între a muri în singuratate și alături de public, lumina caldă ca feeria ultimelor momente de viață trăite cu patos și lumina rece ca liant al sufletului în întunericul morții. Alternanța dintre râsete și suspine pe care publicul a experimentat-o privind spectacolul este redată prin replica „Vreau să trăiesc în tristețe. Tristețea s-a preschimbat în bucuria de ieri."

Scena săracă, loc al memoriei vii, găzduiește prin decorul său simplist, dar voluminos, transformarea suferinței individuale într-un spectacol colectiv. Două paturi de spital, perfuzia care scălda scena cu luminile contrastante și mormanul de gheață pe care se afla un al doilea pat, reconstituie cadrul care oferă tonul sumbru al reprezentației. Este o pătrundere a publicului în intimitatea unei drame personale, dar recognoscibile, indiferent de backgroundul cultural. Într-un moment de liniște, sala suspina, cu ochii înlăcrimați, semn al penetrării mesajului în sufletul privitorilor. Cântecul este redat ca un delir al vieții, o reminiscență a unei amintiri, o materializare a halucinației.

De ce morții nu mai mănâncă iaurt? Morții nu pot nici să voteze. Rămâne datoria urmașilor ca dorințele persoanei în neființă să fie îndeplinite, însă nu este o pierdere a propriei identități? Sau o rescriere a ei? Teatrul poate să spună povestea a ceea ce a fost sau a ceea ce putea fi? Sunt acestea întrebări, sau afirmații?

Diana Baldovinescu



Flamenco fusion

„Fuziunea", o condiție a noului flamenco

Sebastian Marcovici

Orice spectacol coregrafic care pornește de la expresiile și configurațiile arhaice ale dansului tradițional spaniol flamenco pretinde obligatoriile conflicte stilizate și vanitoase între feminin și masculin, corporalitatea tensionată definită prin forme și posturi bine conturate, atitudinea dansatorilor care se atrag dar se află, totodată, într-o permanentă stare antagonică.

Frumusețea vizuală a dansului companiei Baletul Flamenco Spaniol, compoziția de grup, starea sublimată care tratează sub semnul „fuziunii" agresivitatea, supunerea și voluptatea, neîntreruptul joc cu tentația dominației partenerului, cu încărcătura erotică indispensabilă, cu flirtul și sobrietatea, construiesc traseul spectacolului care evoluează ca un montaj de configurații ce folosesc fie sincronul, fie se descompune în pasaje solistice, în care prioritară este virtuozitatea execuției celebrilor pași de flamenco. Acestea sunt punctele de forță ale spectacolului condus de directorul artistic și coregraful Iván Gomez.

Pe de altă parte, privind interpretările scenice recente ale acestui tip de dans, este evident faptul că acestea aduc propuneri hibride, combinații mereu inedite între tehnica celebrului dans și texturi muzicale care au ca obiectiv evident o voită abatere de puritatea tradiției. Acesta este orientat spre formulele contemporaneizate ale tiparelor coregrafice, aducând stridențe stilistice cauzate de întâlnirea cu un suport sonor foarte străin de perimetrul hispanic și de consistența pulsului ritmic gitan, care ocolesc visceralitatea versiunilor clasice de flamenco. Experimentul ritmului arhaic pe formule sonore și ritmuri inedite, contrastante ca puls sanguin și suport armonic, impune o nuanță de stranietate noului dans, motivată de nevoia de modernizare, de adaptare la pretențiile în continuă schimbare a noii audiențe.

Este și cazul spectacolului lui Iván Gomez, care face apel la un acompaniament muzical bazat pe un repertoriu care pornește de la enesciana Ciocârlie din Rapsodia Română, coregraful montând dansul pe suprapuneri muzicale ce variază de la efectele lăutărești balcanice la elemente improvizatorii de jazz, completate de o teatralitate de tip café-concert. Orchestra care acompaniază coregrafia are, de asemeni, un rol esențial, de la acela al unui însoțitor permanent, al unui „partener de dialog" cu dansul, până la intervenții solistice care culminează în pasaje de virtuozitate, ce pune accent pe pasul ritmic al interpretului, punctând, în acest mod, numerele coregrafice. Ceea ce este „nou" pentru spectacolul de flamenco creat de Iván Gomez este instrumentația, care menține în plan secundar tradiționala chitară hispanică și aduce în prim plan vioara și pianul. Acest suport sonor consolidează alura cvasi-lejeră a spectacolului, aducându-l într-o zonă de îmbinare dintre necesarul profesionalism tehnic și spectacol de „consumație" de tip cabaret.

Evident, „fuziunea" este termenul-cheie al concepției coregrafice, care cuprinde paleta largă a stilurilor muzicale din corpus-ul spectacolului. Modulațiile timbrale ale instrumentației și armoniile exotice ale jazz-ului reînnoiesc în mod continuu acest gen de spectacol. Este remarcabilă intervenția violonistului Simón Garcia, care, dincolo de perfecționismul tehnic al execuției, oferă o imagine explozivă a artistului care cochetează cu o atitudine teatrală de tip rock star, prin care acesta își etalează virtuozitatea. La fel, celebrul pianist Fran Fernández susține discursul și subtilitățile emoționale ale spectacolul printr-o interpretare flexibilă, ce oscilează între textura armonică și ritmică a muzicii vechi hispanice și alura de improvizație a jazz-ului, evidențiind momente hipnotice prin care alura spectacolului este cufundată în starea nocturnă a unui club de noapte. Pentru acest efect este esențială contribuția celorlalți muzicieni care completează orchestra: chitaristul Javier Pastor, contrabasistul Guillermo Suárez și Ángel Damián, cu indispensabila percuție.

Trăsăturile curentului noul flamenco care oferă cadrul concepției regizoral coregrafice a lui Iván Gómez sunt evidente prin orientarea spre caracterul accesibil al acestui tip spectacol, spre deschideri datorate nu doar experimentelor care privesc combinațiile dintre dans și alte tipuri de resurse muzicale, dar mai ales prin apelul la soluții impresive, excesiv decorative și în egală măsură lejere. La aceste cerințe contribuie costumele create de Pertiñez y Remedios Cerdá, care subliniază imaginea tradițională andaluză a corpului dansatoarei de flamenco. Este prioritară tensiunea formei sculpturale și elegante a corpului, a cărui imagine depinde și de abila manevrare a celebrei traje de flamenca, prin care excelează solista Judith Martín. Compoziția vizuală este completată de dansul, costumul și imaginea sculpturală a grupetului compus din Andrea Spooner, Irene Hernández, Natalia Marina, Minerva Enderiz, Rubén Rojo, Rubén Moreno, Iván Gómez.

Spectacolul de flamenco prezentat de compania spaniolă reprezintă, fără îndoială, unul dintre cele mai râvnite evenimente artistice de pe scena Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în care leitmotivul „fuziunii" (subliniat de titlul spectacolului), descris prin concepția lui Iván Gómez, înseamnă o compoziție contemporană. Acesta este derulat sub semnul mixajului stilistic între registrele teatralității spectacolului, între suportul sonor și stilul de dans, Gómez urmărind echilibrul discrepanțelor, construind, prin această strategie, consistența teatralității dansului.

Alba Stanciu

Un altfel de cinema



E cald afară, iar tu ești la festival. Există multe moduri prin care îți poți petrece timpul, dar acum ai de rezolvat o singură problemă: cum scapi de toropeală. Drumul pe piatra cubică pare o plimbare prin infern, hainele îți sunt lipite de piele, iar totul din jurul tău pare gata să ia foc în orice moment. Singura ta șansă să te răcorești este să bei ceva rece. Inevitabil, ajungi la o terasă. Și aici ai foarte multe variante. Sunt multe, toate par la fel. Alegi un loc la întâmplare – oricum, în momentul ăsta, nimic nu mai contează.

În *Parerga și paralipomena*, Arthur Schopenhauer dezvoltă ideea că evenimentele din viața noastră nu sunt pur accidentale; ele par să urmeze o logică ascunsă, asemenea unei povești bine scrise, în care toate întâmplările sunt strâns legate unele de altele. Pot spune că am avut același sentiment. La câțiva metri de terasa la care stăteam, șase actori invitau oamenii din împrejurimi să participe la un scurt joc stradal. Era greu să reziști acestei chemări. Momentul nu s-a rezumat doar la atât. După câteva minute, au fost împărțite bilete de acces celor care erau dornici să vadă „o producție cinematografică specială". După ce publicul a fost ghidat în minuscula sală de cinema, pelicula putea începe.

Produs de Tomoskar Productions, David Berga Management, Association Gigamphi și co-produs de Association CULTURL, Panorama Kino Theatre propune participanților Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu o experiență cinematografică inedită: filmul care rulează în sala de cinema este viața reală. De fapt, ecranul nu este un ecran propriu-zis, ci o panoramă către lumea de afară. Filmul este, de fapt, o succesiune de cadre prezentate cu ajutorul unui artificiu tehnic: spațiul destinat publicului se rotește încet la 360º în jurul propriei axe. Pentru spectatorii din sală, care nu erau familiarizați cu toate aceste detalii tehnice, mișcarea laterală a „camerei de filmat" părea să ghideze privirea, conturând astfel povestea cinematografică. În termeni de specialitate, această mișcare este cunoscută sub numele de „travelling lateral", având rolul de a dezvălui treptat spațiul cinematografic. Shakespeare spunea că „lumea-ntreagă e o scenă şi toţi oamenii-s actori". În cazul pe care tocmai l-am prezentat, la fel de bine putem să spunem că lumea e un film proiectat pe un ecran de cinema unde fiecare gest al oamenilor devine parte din poveste. Povestea poate să nu fie aceeași pentru toți cei prezenți. Plecând de la imaginile văzute (un cuplu care dansează un vals, un grup de copii care fac cu mâna camerei de filmat sau o ambulanță care trece nestingherită prin peisaj), fiecare spectator își poate crea propriul film. Totul ține de gândirea și imaginația fiecăruia. Iată ce am văzut eu: în mijlocul pieței, un cuplu dansa un vals. El, într-o cămașă albă ușor pătată la guler, iar ea într-o rochie ce se lăsa purtată de vânt, asemenea unei vele mișcate de briza mării. Mai încolo, în fața unei terase, un grup de copii pare să fi văzut ceva, motiv pentru care toți au izbucnit într-un râs isteric. Unul dintre ei a început să salute spre cameră, iar ceilalți i-au urmat exemplul. Lângă ei, o fată dansa cu căștile pe urechi. Era atât de preocupată de muzica pe care o asculta, încât nu a observat ambulanța care tocmai a trecut pe lângă ea fără grabă, fără zgomot. Pe margine, cineva filma totul cu telefonul. Lângă cel care imortaliza ceea ce se întâmpla, o femeie își făcea vânt cu un evantai, probabil că încerca să se răcorească. E cald afară, iar tu ești la festival.

Alin Gîrbu



Libertate

Transa colectivă ca simbol al comuniunii

Andrei Văleanu

În prima zi din cea de a 32-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, coregrafa daneză stabilită în Germania, Edith Buttingsrud Pedersen, cunoscută de publicul sibian pentru crearea coregrafiei spectacolului *Woyzeck* de la Teatrul Național Radu Stanca din Sibiu, prezintă spectacolul *Libertate*, o producție realizată împreună cu studenții actori ai Academiei Athanor, care ne anunță încă din titlu că intenționează să zdruncine din temelii toate prejudecățile legate de un concept atât de des menționat, dar prea rar disecat în profunzime.

Stilul coregrafic al lui Edith Buttingsrud este caracterizat de corporalitate crudă, intensitate emoțională transpusă în metafore vizuale, rebeliune și experimentare până în pragul haosului. După cum ne-a obișnuit deja prin spectacole precum *you • tópia* sau *Milk*, tânăra coregrafă are un *statement* la fel de curajos de făcut și prin Libertate. Tema propusă în spectacol nu este introdusă prin precauție și nici nu ar avea de ce. Este clar că fiecare individ o cunoaște la un nivel cât se poate de intim, fiecare își creează intern imaginea unei eliberări, pe care o gândește și la care speră zilnic. Spectacolul radiografiază rapid aceste idei despre „libertate", le spulberă și dansează pe ruinele lor. Nu ține să le înlocuiască, dar cere cu fermitate ca ele să fie reanalizate. Cere ca întrebările pe care ni le punem să fie reformulate, iar alternativele reconsiderate.

Încă de la intrarea în sală, dansatorii invită publicul în interior, interacționează prin zâmbete călduroase și gesturi prietenești. Este un apel la un sentiment de comunitate și conexiune umană, un anunț că spectatorii nu doar vor privi, ci o să și fie priviți; că toată lumea este văzută și va participa la o căutare comună, cea a libertății. Setarea acestui ton familial este esențială pentru cele ce vor urma. Începutul spectacolului îi prezintă pe dansatori aproape goi, cât să le poată fi observate toate vulnerabilitățile și imperfecțiunile. Sunt goi și de toate inhibițiile create de prejudecățile sociale și de stereotipurile despre cum ar trebui să arate sau să se miște corpurile lor. Sunt umani și sensibili. Din această postură a fragilității încep crescendo-ul spre explozie, transpunerea fizică a libertății în formele sale pure: de dezlănțuire, de exaltare, de haos. Coregrafia propusă de Edith este violentă și eliberatoare. Mișcările sunt frânte, spasmodice. Controlul, evident, nu este un atu în acest caz, el fiind total opus libertății. Gesturile devin din ce în ce mai agresive, merg din interior spre exterior, creează o epurare fizică a sentimentelor reprimate; dansatorii „se scutură" de lanțurile tuturor constrângerilor. Relațiile dintre ei duc spre sincronizare, păstrând totuși o amprentă a unei disocieri intime. Spectacolul aduce constant contraste între momente solo și alte momente de transă colectivă, secvențe coregrafice lungi, care continuă chiar și după ce muzica se schimbă, sugerând o forță subconștientă ce nu poate fi oprită. Această forță continuă până la manifestări primale, invocând în mod repetat inclusiv sunete sau gesturi ale lupilor sau maimuțelor. Tempo-ul este alert, fiind întrerupt ocazional de secvențe calme: scene de monolog, scene în care dansatorii mănâncă sau întreprind activități cotidiene, care sunt o aluzie clară la ritmul vieții umane, un haos din care ne mai oprim doar ca să vorbim, să mâncăm sau să dormim.

Secvențele de monolog sunt cele ce pun în perspectivă fragilitatea temei pe care o reprezintă libertatea. „Libertate de la ce și pentru ce?" este întrebarea care se repetă și rezumă aceste monologuri. Ele taxează ipocrizia și superficialitatea umană, dorința de a fi liber, fără a conștientiza concret care sunt mecanismele care te înrobesc. Ele instigă la o eliberare completă, o eliberare de alți oameni, de societate, până și de propriul corp. „Poate că singura modalitate de a fi cu adevărat liberi este să nu existăm, să fim liberi de corpurile noastre, de această planetă." Inevitabil, aceste secvențe ridică întrebarea dacă libertatea în cauză nu este chiar moartea sau dacă poate libertatea măcar să existe în afara ei. Totuși, alternativele momentelor de libertate din viața cotidiană nu sunt excluse: „Libertatea mea este sexul."

Scenografia și costumele sunt minimaliste, însă există o decizie interesantă la nivel de obiecte scenice. Sunt prezente mai multe ventilatoare, pe care le vedem de la început la marginea scenei; ulterior, îi vedem pe dansatori cum merg după ele, cum le pregătesc, cum le aduc în scenă și le acționează. Nimic nu este ascuns de ochiul spectatorului, fapt ce îi face pe interpreți și mai prezenți și mai impunători asupra spațiului. Ventilatoarele sunt folosite pentru a crea un zgomot static sau pentru a distorsiona voci, subliniind alienarea unui mesaj ce nu va fi receptat.

În acest spectacol, Edith Buttingsrud renunță la multe dintre artificiile tehnice întâlnite în spectacolele anterioare, mutând focusul integral pe corporalitate. Folosește doar lumini simple, calde, ce conturează momentele de grup, dând senzația descompunerii trupurilor. Alegerile muzicale includ piese pop, care asociază ideea de petrecere sentimentului de libertate, cât și piese de muzică electronică, ce intensifică secvențele de transă colectivă.

Așadar, *Libertate* nu este doar un spectacol de dans, ci o experiență viscerală, o provocare directă adresată spectatorului și convențiilor sociale. Edith Buttingsrud Pedersen propune o demontare curajoasă și radicală a ideii de libertate, printr-o coregrafie brutal de sinceră, un limbaj al trupului care sfidează controlul și o atmosferă care pendulează între extaz și deznădejde, devenind nu doar o declarație artistică, ci o invitație incomodă, dar necesară, de a simți, de a pune sub semnul întrebării și, mai ales, de a căuta cu adevărat.

Sebastian Smarandache

SUPERBULE pentru supertrăiri la
F I
T S
2025



Puritate cu
SUPERBULE

Alege smart,

alege livrarea la GLS Locker.



GLS.

NOUL CLE CABRIOLET.

Visul devine realitate.

Experimentează eleganța, confortul și tehnologia avansată în fiecare detaliu.

Solicită un test drive la:
AUTOKLASS



Mercedes-Benz



CLE Cabriolet | WLTP: Consum de combustibil combinat: 4.9 – 8.5 l/100 km | emisii CO_2 combinate: 128 – 192 g/km. [1]
[1] Valorile indicate au fost determinate în concordanță cu metoda de măsurare precisă. Valorile indicate sunt “valorile CO_2 WLTP măsurate” în acord cu art. 2 nr. 3 din Regulamentul de punere în aplicare (UE) 2017/1153

FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE




Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu



EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL

CO-ORGANIZATOR

ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE

CO-PRODUCĂTORI













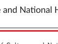
PARTENERI STRATEGICI





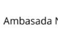
























PARTENERI OFICIALI

PARTENER DE ÎNCREDERE












PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE

PARTENER SPECIAL

PARTENER DE TRADIȚIE

PARTENER STRATEGIC

PARTENER PRINCIPAL













PARTENERI

PARTENER PENTRU CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE

PARTENER DE MOBILITATE

PARTENER AL THERME FORUM

PARTENER AL SEZONULUI DE STRADĂ

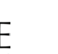



























APA OFICIALĂ A FESTIVALULUI

PARTENER PENTRU SĂNĂTATE

PARTENERI

VINURILE OFICIALE ALE FESTIVALULUI

PARTENER




































PARTENERI MEDIA


















PARTENER DE MONITORIZARE

mediaTRUST


THANK
YOU